

# TIAGO VEIGA: PARA UMA NOVA TEORIA DA HETERONÍMIA

---

*Cristina* PETRESCU

**ABSTRACT • *Tiago Veiga: Towards a New Theory of Heteronymy.*** Brought into existence by Mário Cláudio, Tiago Veiga, the fourth and most recent heteronym in Portuguese literature, impresses not only with the complexity of his work and his tumultuous biography, but, above all, he excites through the numerous and extremely diverse heteronomic strategies through which his entire fictitious existence is masterminded. The veracity effect is attained and strengthened by appealing to the biographical genre which, despite expectations, undermines objective reality and truth, by the playful and fulminating destruction of evidence, by involving an entire army of photographs, able to manipulate and destabilize reality, in conquering the "empire of image", and by traversing an entire cultural century in order to establish a vast human network, capable of overcoming the boundaries of time and space. All these instruments, extremely carefully polished, reveal a plural and original heteronym that proves, once again, the strong imaginative capacity of Portuguese literature, eager to fulfill its potential of hyperbolic fictionalization and duplication.

**KEYWORDS •** Heteronymy; Tiago Veiga; Mário Cláudio; Veracity.

## Introdução

Não há outra literatura que seja, pela sua história de desdobramentos, insituída pelos vários pseudónimos (Eugénio de Andrade, José Régio, ou o próprio Mário Cláudio), alterónimos<sup>1</sup> (Miguel Torga), pre-heterónimos (Fradique Mendes), semi-heterónimos (Bernardo Soares) e heterónimos<sup>2</sup> (Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Tiago Veiga), tão fantasmática e tão "fingida"

---

<sup>1</sup> Segundo Maria da Assunção Morais Monteiro, um alterónimo remete para "o nome e personalidade que um escritor apresenta, através de um processo de desdobramento, e que acaba por ficar como autor de todas as obras, inclusive as publicadas com o nome verdadeiro" (Morais Monteiro 2003: 49). Para mais detalhes, veja-se Maria da Assunção Morais Monteiro, *op.cit.*, pp. 45-63.

<sup>2</sup> Segundo o *Dicionário da língua portuguesa contemporânea da Academia das Ciências*, a heteronímia consiste na "criação de nomes e personalidades diferentes por um mesmo autor, que têm autonomia literária" (Casteleiro 2001: 1975). Para uma outra definição, mais complexa, da autoria de Carlos Reis, veja-se Carlos Reis (1999), *Estudos Queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Editorial Presença, p. 154.

como a portuguesa<sup>3</sup>. E não há fingimento que seja mais acabado, mais rico em estratégias de veridicção, do que aquele implícito na criação do último, e talvez mais complexo, heterónimo português: Tiago Veiga.

Criado por Mário Cláudio, o poeta Tiago Veiga, autor de quatro volumes publicados postumamente (*Os sonetos italianos de Tiago Veiga*, *Gondelim de Tiago Veiga*, *Do Espelho de Vénus e Dezassete sonetos eróticos e fesceninos*) e protagonista de uma extensa biografia, é considerado por Miguel Real como o quarto heterónimo da literatura portuguesa<sup>4</sup>. E é exatamente como heterónimo que Tiago Veiga ganhará consistência neste trabalho. Porque, embora a sua vida e a sua obra, apresentadas nos capítulos que se seguem, fossem brilhantemente e exaustivamente transcritas no livro *Tiago Veiga - uma biografia*, da autoria de Mário Cláudio, ou transpostas nos quatro livros publicados postumamente, é através das numerosas estratégias de verossimilhança, implícitas na criação heteronímica, que Tiago Veiga afirma a sua originalidade. Porém, é igualmente verdadeiro o facto de estes dois elementos, biográfico e autoral, contribuírem de forma decisiva para a consolidação deste novo e multifacetado "caso" heteronímico e serão, por isso, abordados em capítulos individuais.

### 1. A vida e a personalidade de Tiago Veiga

Não é por acaso que Miguel Real vê em Tiago Veiga uma síntese do intelectual português do século XX<sup>5</sup>. Mário Cláudio dotou o seu biografado de uma personalidade caleidoscópica e de uma vida tumultuosa, conferindo-lhe, ainda por cima, uma obra que impressiona tanto pela qualidade da escrita, como pela sua lúdica e sucessiva projeção nas esferas do real e abstrato. Mas é, antes de tudo, através da sua biografia, tradutora fiel da sua personalidade, que o autor consegue concretizar todo o esquema heteronímico. E, ao reconstituir esta vida (ou melhor, ao fabricá-la), não dispensa o autor português nenhuma amostra de atenção ao detalhe, seja ele de cariz humano, histórico ou literário e nem recursos estilísticos, como a analepse, anunciadora de falsos ou verdadeiros acontecimentos posteriores, deixando o leitor numa perpétua e interminável espera na antecâmara do futuro.

Ficamos assim a saber, através da rica e extensa biografia redigida por Mário Cláudio, que Tiago Veiga, descendente de um minhoto e de uma irlandesa e bisneto de Camilo Castelo Branco<sup>6</sup>,

---

<sup>3</sup> Deve-se este facto, na nossa opinião, à própria constituição da cultura portuguesa, ao seu génio que sempre manifestou uma certa apetência pelo mito. É suficiente lembrar o mito sebastianista, resultado da destabilização do "equilíbrio entre a vida real e imaginária" (Lourenço 2012: 137), para entender que o jogo simultâneo de presença e ausência, de existência e ficção, decorrente do mito, foi transposto para uma literatura com uma grande capacidade de despersonalização e desrealização. Ou o mito do Quinto Império que, "pessoalmente entendido", explica Joel Serrão, pode ser visto como "heterónimo da Pátria portuguesa" (Serrão 1981: 41). E, o facto de Fernando Pessoa ter encarnado e renovado os dois mitos, o Sebastianista e o do Quinto Império, na sua literatura, compreendendo-os como possibilidades de "ser tudo, de todas as maneiras" (Pessoa 1923), não faz senão mostrar que a relação entre o mito e a heteronímia, fortemente enraizados no solo cultural português, é indissolúvel, e que dela decore toda uma capacidade de ficcionalização e desdobramento.

<sup>4</sup> Veja-se Miguel Real (2011), *Nova teoria da heteronímia*, in *JL*, 1062, 15 a 28 de junho, p. 10.

<sup>5</sup> Veja-se a penúltima resposta de Miguel Real (2012), *Folheando com...Miguel Real*, entrevista a Miguel Real, in *Portal da Literatura*, URL: <https://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=36>, acedido a 15 de maio de 2021.

<sup>6</sup> O facto, comenta o autor da biografia, foi confirmado pelo próprio Camilo Castelo Branco num fragmento

nasceu numa aldeia do Alto Minho em 1900. O recém-nascido, batizado com o nome Tiago Manuel O'Heary dos Anjos, espantava "todos pela inesperada robustez, berrava a plenos pulmões a cada instante diurno e nocturno"<sup>7</sup> (Cláudio 2011: 40). Porém, a sua infância (e tudo o que viria a ser a sua futura lembrança) foi logo "ensombrada para sempre pela mãe que se enforcara, e pelas tias-avós que se lhe debruçavam sobre o berço como um par de corujas sobre um lampadário de azeite" (*ibid*: 530). Mesmo assim, e apesar de crescer apenas na companhia das suas tias, Ifigénia e Genoveva, e do Felício, o criado surdo-mudo, o "rapaz da Casa dos Anjos" (*ibid*: 68) mostrou-se excepcionalmente precoce, impressionando pelas "amostragens da inventiva literária" (*ibid*: 76) – tendo escrito o seu primeiro poema com apenas treze anos<sup>8</sup> –, mas também pela "vertebração do próprio pensamento político" (*ibid*: 76) e pelo "desassombro com que estatuiu as suas opiniões, fazendo tábua rasa daquilo que a sua condição aconselhava, prudência e comedimento" (*ibid*: 77) e revelando uma "invulgar autonomia de um espírito juvenil, afinal só então ascendido à puberdade, e aparentemente mais preocupado com versos do que com ideários" (*ibid*.). Essa sua precocidade, conjugada com o facto de ter decidido abandonar o seu percurso teológico, fizeram com que o biografado se tornasse, aos quinze anos, secretário particular de Benardino Guimarães, presidente da República. Sabe-se também que chegou Tiago Veiga a Londres a 10 de novembro de 1918, tendo frequentado na Inglaterra o Royal Naval College, cumprindo assim o seu sonho de obter "uma sólida base de sabenças matemáticas, e um domínio cabal da língua inglesa" (*ibid*: 122) e apaixonando-se "por essa Grã-Bretanha serena" (*ibid*: 125). Quem o conheceu neste período encontrou um homem que "media 1,79 m, varrera de si quanto ranço seminarístico pudesse conformar-lhe os maneirismos, e guardava aquela reserva que os menos avisados reputam de timidez, mas que atrai os mais inteligentes, sabedores de que consiste num puro jeito de civilização" (*ibid*: 131) e cujo "olhar castanho raramente se afastava dos olhos dos que lhe eram apresentados, ou daqueles que o abordavam" (*ibid*: 132). Sabemos também que, naquela altura, a sua vida era marcada por uma certa "vagabundagem sexual" (*ibid*: 128) e por uma "vadiagem de sentimentos e ideias que se lhe antoalhava como verdadeira marca da Civilização" (*ibid*: 155) e que o determinaram a renunciar aos cursos de Arquitectura Naval, que começou a considerar incompatíveis com a índole sonhadora e ávida de liberdade do seu carácter. Depois de distribuir o correio para a *Nation*, que tinha na altura colaboradores como Bertrand Russell, Maximo Gorki, T. S. Eliot, Virginia Woolf ou Robert Graves, mudou-se para um Paris desprovido "do cosmopolitismo que o provinciano português ansiava por abraçar" (*ibid*: 160), mas onde ficou por um tempo para trabalhar como distribuidor de telegramas, onde casou com a francesa Jeanne e teve a sua primeira filha, Judith. Mas haveria ele de interromper definitivamente, em 1925, "o seu caso de amor com Paris, se amor tinha sido de facto aquilo que experimentara" (*ibid*: 177), separando-se da sua mulher e da criança que "era o vulto da sua alma" (*ibid*: 188). Viajou depois para Itália e voltou a Portugal, onde viveu uma paixão intensa com a Helena, que o fez esquecer "por completo o exercício da escrita" (*ibid*: 231) e finalmente o abandonou, deixando-o naufragando na miséria, pedindo dinheiro emprestado, e à beira de um suicídio arquitetado através de uma tentativa que surgiu como uma "inconsciente cópia do gesto de Florbela Espanca que morrerá, havendo supostamente inge-

---

que conta o parto da bisavó de Tiago Veiga, do qual resultou o avô do biografado, Inácio Manuel dos Anjos, e que foi transcrito na página 30 da *Biografia*.

<sup>7</sup> Devido ao facto de Mário Cláudio não ter aderido ao Novo Acordo Ortográfico e de ter manifestado, ainda por cima, publicamente a sua repugnância a esta reforma, optámos por não alterar a grafia das citações provenientes dos seus livros.

<sup>8</sup> Veja-se, para mais detalhes, a página 63 da *Biografia*.

rido uma dose excessiva da dita droga, no seu chalet de Matosinhos, aos 8 de Dezembro do ano anterior” (*ibid*: 136). Foi esta falhada tentativa de autodestruição seguida pelo internamento no manicómio Miguel Bombarda, onde Tiago Veiga foi assiduamente visitado por Fernando Pessoa e onde conviveu com o ”vaguíssimo pintor” (*ibid*: 237) José Porto, que realizou o seu único retrato e que, ao acabar de desenhá-lo, lhe proferiu estas palavras, que evidenciam não apenas o dom profético do artista<sup>9</sup>, mas também todo o credo artístico de Mário Cláudio, perfeitamente transposto na questão da heteronímia: ”Só sei mentir, meu caro, ao ser absolutamente verdadeiro. Este não é você, mas o cidadão em que haverá de se tornar daqui por três décadas” (*ibid*: 238). Abalou depois o biografado para Guiné, onde trabalhou como secretário numa missão em que ia ser aplicado o tratamento da tripanossomíase, sendo a sua decisão incentivada pela ”urgência de colocar o Atlântico entre um ontem errático e algo que se esforçava por conceber como um identificador amanhã” (*ibid*: 242). Depois de voltar, fixou-se em Kilrush, na República da Irlanda, ”dedicando-se, desde então e exclusivamente, à obra que nos deixou, graças ao apoio de alguns amigos, que haviam formado o círculo de W. B. Yeats” (Cláudio 2005: 9) e casando-se aqui, em 1934, com a sua segunda mulher, Ellen Rasmussen. Além de o deixar este casamento seguido, para sempre, pela insistente sombra da bigamia, fez dele também pai do seu segundo filho, Thomas, com o qual compartilhava ”um irlandismo que provinha das mães de um e outro” (Cláudio 2011: 360). Depois de ter Ellen falecido em julho de 1944 e de ter deixado o filho com os seus cunhados, o ”nosso homem” (*ibid*: 489) voltou a ser o ”cavaleiro vagueante na jornada sem bússola” (*ibid*: 373) que o fez deslocar-se de novo para Itália, voltar para Portugal, ir aos Estados Unidos visitar o filho, ir de novo a Inglaterra, já velho e possuído pelo amor pela jovem Toby e, finalmente, voltar para Venade. Nasceu-se-lhe, entretanto, um neto, foi submetido a onze dias de prisão no Aljube por um agente da PIDE, cuidou da sua ”higiene sexual” (*ibid*: 488), assistiu à morte do filho Thomas, ficou, por causa de um tiro, com um corte na orelha, enterrou-se num mosteiro e voltou à Casa dos Anjos onde, com mais de oitenta anos, aprendeu a conviver com a sua filha Judith e com a sua ”afilhada” (*ibid*: 630) Susana e o seu marido. Suicidou-se, finalmente, ao cabo dos oitenta e oito anos que levou a ”esconder-se do mundo, e de si mesmo” (*ibid*: 705), no lugar onde tinha nascido.

## 2. A obra

Figura extremamente complexa de ponto de vista biográfico e humano, Tiago Veiga não constitui apenas ”um caso”, mas se nos apresenta também como ”um grande talento” (*ibid*: 13) e como ”voz originalíssima da poesia portuguesa de Novecentos” (Cláudio 2005: 9).

Autor de quatro volumes publicados postumamente (*Os sonetos italianos de Tiago Veiga, Gondelim de Tiago Veiga, Do Espelho de Vénus e Dezassete sonetos eróticos e fesceninos*), Tiago Veiga deixou uma obra que revela uma ”densa e irreverente intertextualidade do modernismo euro-americano”(Cláudio 2010: 25), mas igualmente tributária a ”tropos e vozes de ressonâncias camonianas” (*ibid.*), e capaz, ao mesmo tempo, de antecipar um ”certo Neomodernismo dos anos 50 [...] e até certa modernidade dos anos 80 e 90” (*ibid.*). A sua escrita é salpicada de marcas do Decadentismo e do Simbolismo, do movimento Celtic Revival e da Renascença Portuguesa. Mais do que isso, esta mesma obra insitui-o simultaneamente, como aprendiz de Fernando Pessoa e antecessor de Mário Cláudio, cuja obra anuncia através da ”modernista recriação mitográfica da me-

---

<sup>9</sup> Ao cabo daqueles trinta anos, a fisionomia de Tiago Veiga ia corresponder com aquela captada por José Porto no seu retrato.

mória arquetípica” (*ibid.*) e do tenso diálogo estabelecido entre ”a moderna soberania da relatividade e da incerteza, da pluralidade e da indeterminação no fluxo do espaço-tempo”( *ibid.*: 25).

Assistimos, portanto, a um processo criativo e a uma criação tão complexas como a própria personalidade de Tiago Veiga. Dada a impressionante precocidade do heterónimo claudiano, nasceu esta obra nos alvares da vida do biografado, quando não tinha ele mais de treze anos. O seu primeiro poema conhecido, intitulado *Auto da exumação do menino Donato* e publicado na página sessenta e três da sua extensa biografia, foi seguido por alguns contatos literários instituidores daquilo que viria a ser a sua personalidade artística. O primeiro foi o encontro ”verdadeiramente fundador” (Cláudio 2011: 66), segundo confessa o próprio poeta, com a escrita de Afonso Lopes Vieira, um dos representantes da ”alta poesia portuguesa” (*ibid.*) e foi no mesmo ano que o biografado, percorrendo as obras de Antero de Quental, Gomes Leal, António Nobre, Charles Baudelaire e Paul Verlaine, viveu a ”loucura de uma vocação”( *ibid.*: 73). Foi também em 1913 que Tiago Veiga descobriu a obra de Fernando Pessoa através de *Pauis* e *O marinheiro*, acordando esta leitura nele a apetência por um modernismo com o qual haveria de conviver a vida inteira e que, na altura, ”parecia querer afirmar-se através daquela espécie de nuvem que impregna de idênticas pulsões os contemporâneos, ou que lhes faculta um cenário comum de sensibilidades” (*ibid.*: 75). Participava já ele, com pouco mais de treze anos, da ”subalternidade do sentido relativamente à incandescência da expressão, da aparente poupança vocabular que nada mais será senão atmosfera concentrada, e da desconfiança dos processos que conduzem à comunicabilidade do verbo” (*ibid.*), assumindo também, na sua escrita, aquela ”sinceridade” tipicamente presencista<sup>10</sup>.

A partir destes momentos-chave, Tiago Veiga não deixa de tentar fixar, através das várias tentativas poéticas, uma estética sua, que já começa a ganhar contornos com o ”clima displicente e popular, sublinhando o espanto do provinciano através do partitivo minhoto, e os termos em que os ecos de alguma picaresca convivem com a vaga modernidade do tom reiterativo” (*ibid.*: 92) dos poemas dos seus dezasseis anos<sup>11</sup>. Na ode *Descida de Aónio à Praia da Adraga* ecoa o mesmo diálogo, harmonioso e equilibrado, entre ”o lirismo de uma certa ruralidade que tivera em Guerra Junqueiro o seu último, e já então amesquinhado cultor” (*ibid.*: 101) e ”uma poética da urbanidade progressista, a mesma que o engenheiro Álvaro de Campos elegia como seu território de privilégio, e como enquadramento dos seus dissabores de homem moderno” (*ibid.*). E juntou-se logo a tudo isso uma ”consciência inseparável do prazer”( *ibid.*: 128), que resultou num ”discurso poético em estrofes de oito versos decassílabos, elaborado com uma espécie de programática eficiência, e repartido por três cantos, *Venus Felix*, *Venus Victrix* e *Venus Senetrix*, subsumido ao título *Do Espelho de Vénus*” (*ibid.*). Praticou Tiago Veiga neste livro, escrito nos finais de 1919, um lirismo ”tocado por um clima substancialmente helénico, e com óbvios ressaibos da pedagogia heraclitiana do mundo” (*ibid.*: 129), sublimado num ”neoclassicismo particular” (*ibid.*) descrito de maneira extremamente complexa e analítica por José Carlos Seabra Pereira no generoso prefácio do livro<sup>12</sup>. E, dado o seu gosto pelo neoclassicismo, parece-nos natural que T.S. Eliot surja como ”modelo

---

<sup>10</sup> Veja-se, para mais detalhes, a página 75 da *Biografia*.

<sup>11</sup> Vejam-se, para mais detalhes, as páginas 91-92 da *Biografia*.

<sup>12</sup> Vejam-se as páginas 11-34 do prefácio redigido por José Carlos Seabra Pereira, em que são abordados todos os aspetos importantes do livro, desde a escolha do título, até às influências literárias do autor, os temas principais dos poemas e a relação instituída entre mestre (Tiago Veiga) e aprendiz (Mário Cláudio). Dadas a análise completa exibida nestas páginas e também o perfil do nosso trabalho, que se centra mais nas estratégias de veridicção e menos na obra propriamente dita, obra que, pelo seu tamanho e pela sua complexidade, poderia constituir um tema em si, optámos por não dissecar aqui a obra do heterónimo.

inspirador” (Cláudio 2010: 29) de todo o tríptico que compõe *Do Espelho de Vénus*. Além disso, encontra-se reproduzido na *Biografia* o pastiche *Festa Setentrional* de Tiago Veiga, à cuja margem foi encontrada por Mário Cláudio a nota em que o autor confessa tê-lo “escrito após ter lido “The Hippopotamus” de Eliot, dos *Poems* de 1920” (Cláudio 2011: 135).

Autor de uma criação tão multifacetada como a sua vida e complexa até ao absurdo, escreveu Tiago Veiga também várias elegias, que se encontram – umas completamente, outras apenas parcialmente – reproduzidas nas páginas cento e setenta e oito (*Elegia a Antoinette Perraud*), cento e oitenta (*Elegia a Aristide*), cento e oitenta e três (*Elegias de Duíno*) e cento e oitenta e quatro da *Biografia* (*Elegia a um malabarista*) e em que foram brilhantemente exorcizadas as suas mágoas resultantes do desapontamento com um Paris abismal e desromanticizado, esgotado pelo exercício violento e sucessivo do prazer e do cansaço<sup>13</sup>. Mas foram os seus famosos *Sonetos italianos* aqueles que finalmente lhe conferiram “a dimensão do autêntico escrevente” (*ibid*: 194) e que o posicionaram “diante de si mesmo, se bem que atento às vozes que lhe tinham confiado alguns segredos” (*ibid.*), abrindo-lhe um caminho que se lhe afigurava “claramente o da progressiva aquisição da identidade” (*ibid.*). São estes sonetos prova indubitável da sua paixão por uma Itália que, explica o seu biógrafo, lhe seria essencial, e de cujo conhecimento resultariam marcas inúmeras na sua obra (*ibid*: 142). Além dos sonetos italianos, escreveu também Tiago Veiga alguns sonetos que recontam as fábulas de La Fontaine<sup>14</sup>, redescobertas durante o convívio com a filha Judith, sonetos que surgiram como marcas de um “património demasiado pessoal” (*ibid*: 215) e que, por isso, não foram submetidos ao olhar público. E não se mostrou Tiago Veiga menos ambicioso quando começou a arquitetar um género literário completamente diferente, concebendo o seu *Canto felupe* como “uma espécie de epopeia de um povo sem registo literário, e sem história” (*ibid*: 260), e depositando nele “uma vaga mitologia da criação do mundo”, inserida porém num esquema extremamente rigoroso e pormenorizado. E pretendeu ele também nem mais nem menos do que “reabilitar a rica tradição hagiográfica que fora património de várias gerações portuguesas, mas que o snobismo dos letrados acabaria por pôr de lado” (*ibid*: 301) e fê-lo mergulhando-se na escrita de *Triunfo e glória do Arcanjo São Miguel de Portugal*, para a qual recorreu à ajuda do grande Teixeira de Pascoaes que lhe doou até um quadro a ser usado como inspiração para a figura do seu São Miguel de Portugal. Empenhou-se ele também, depois de ver traduzida para inglês pela sua mulher a obra que acabámos de descrever, na escrita de uma “curta odisseia, teatralizável também para um espaço eclesial” (*ibid*: 359), que recebeu o nome de *Viagem de Brandão Navegador à Ilha do Paraíso*. E, depois de ter abandonado a escrita de mais uma obra, *Tarzan ou A derrota*, lançou a si próprio um novo desafio literário, que constou na elaboração de uma suite de trinta e seis sextilhas intitulada *Seis sextetos para Harry Clarke*, em que desenvolveu “uma sensibilidade que se pretendia afim da do prolixo ilustrador” (*ibid*: 361). Um novo projeto literário, que constou na escrita dos doze poemas que foram integrados na *Tradução dos Salmos*, marcou o final daquilo que Mário Cláudio denomina de “a sua latente fase mística” (*ibid*: 387) e é esta obra aquela que encerra o ciclo dos escritos a serem publicados, inseridos num esquema concebido pelo próprio autor e da qual faziam parte também, nesta mesma ordem: os *Poemas de juventude* (selecção), *Do Espelho de Vénus*, *Sonetos italianos*, *Canto felupe* e *Sagas*, sendo a última da lista a obra já mencionada. Haveria ele de adicionar a esta lista, dezasseis anos mais tarde, *Oraculla sybillica* e

<sup>13</sup> Veja-se a página 183 da *Biografia*.

<sup>14</sup> Encontram-se os sonetos *O leão doente*, *A lebre e a tartaruga* e *O rato e o elefante* nas páginas 215 e 216 da *Biografia*.

*Triunfo e glória do Arcanjo São Miguel de Portugal* e haveria também de fazer ressurgir tanto o seu gênio místico, empregado na escrita da peça *Martírio e exaltação de frei redento da Cruz*, como o seu interesse na mitologia e no passado, assumido no tríptico *Os Deuses de Saibro*, obra em que o autor tentou, criando uma "mitologia individual" (*ibid*: 553), realizar uma "lenta incursão a uma parte do inconsciente colectivo europeu, ou proto-europeu" (*ibid*: 551). E, por fim, escreveu também "o nosso homem" (*ibid*: 487) *Gondelim de Tiago Veiga*, conto infantil («mas não só para crianças» (Arnaut 2012: 62), avisa Ana Paula Arnaut – e não podemos senão concordar com esta afirmação, dado o carácter obviamente erótico das ilustrações de Albuquerque Mendes<sup>15</sup>) publicado postumamente em 2008 e *Dezassete sonetos eróticos e fesceninos*, publicados em 2016 e depositários de "toda a fúria erótica que a liberdade criativa lhe consente" (Soares 2016).

Pode-se falar, em suma, de uma obra percorrida simultaneamente por um simbolismo "que não subia aos parâmetros propostos por Mallarmé" (Cláudio 2011: 179), mas que era, ao mesmo tempo, mais atualizado do que o praticado pela maioria dos escritores portugueses, por um modernismo ao qual aspirava e que, ao mesmo tempo, renegava, por pulsões eróticas e infantis e por várias e variadas configurações mitológicas e cristãs. Mas, afinal, não se deixa Tiago Veiga enquadrar em nenhuma corrente artística, não havendo, no palco dos grandes paradigmas literários, "lugar que lhe coubesse" (*ibid*: 224). Pretendeu ele, sobretudo, cumprir-se "no quase anonimato" (*ibid*: 287) e permanecer na multiplicidade das suas potencialidades criativas e humanas. E, como logo se verá, são esses aspetos, mais do que a própria escrita, ao lado das outras estratégias de veridicção, aqueles que mais contribuem para a consolidação deste novo e multifacetado "caso" heteronímico.

### 3. O fingimento heteronímico e as estratégias de veridicção

#### 3.1. A biografia

É um facto já bem conhecido aquele de terem existido, antes de Tiago Veiga, heterónimos dotados com biografia. Aliás, a biografia impõe-se como condição primária e indispensável de tal criação<sup>16</sup>. Embora Fernando Pessoa tivesse construído "as idades e as vidas" (Pessoa 2012: 279) dos seus heterónimos de forma esquemática<sup>17</sup>, Eça de Queirós apresentou exaustivamente a com-

---

<sup>15</sup> Vejam-se, a título de exemplo, as páginas 13, 21 ou 37 do livro *Gondelim de Tiago Veiga* (2008), Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.

<sup>16</sup> Na definição de Carlos Reis, a biografia surge como um dos três elementos imprescindíveis da criação heteronímica, que exige primeiro um nome que aponte "para uma outra identidade" e que seja diferente do nome real do autor ortónimo (Reis 1999: 154), depois uma "autonomização [...] no plano biográfico e ideológico-cultural" (*ibid.*) e, por fim, uma "especificidade discursiva traduzida em dominantes estilísticas precisas" (*ibid.*), ou seja, uma escrita diferente, de ponto de vista estilístico, daquela do autor ortónimo.

<sup>17</sup> Não foi essa, como bem se sabe, a sua principal preocupação em relação aos seus heterónimos, prevalecendo, no seu caso, a obra poética das suas criações e toda uma dinâmica gerada por estes escritos, estabelecida tanto entre os heterónimos, como entre eles e o próprio autor ortónimo. No entanto, são várias as referências às vidas dos principais heterónimos pessoanos, encontrando-se, algumas delas, na famosa *Carta a Adolfo Casais Monteiro* de 13 de janeiro de 1935 ou nas *Notas para a recordação do meu mestre Caetano*. Algumas delas, assinadas por Álvaro de Campos. Os textos deste género foram primeiro reunidos em *Páginas íntimas e de auto-interpretação*, volume organizado por Jacinto do Prado Coelho e Georg Rudolf Lind. Acrescentamos também a página *Fernando Pessoa, Obra edita*, a consultar em: <http://arquivopessoa.net/>.

ponente biográfica do processo heteronímico na primeira parte da conhecida *Correspondência de Fradique Mendes*. No entanto, neste caso, a biografia deixa de ser apenas um elemento imprescindível do complexo processo literário empregado por Mário Cláudio, para se tornar num conceito central e debatível desta criação. As várias referências a Eça de Queirós, tanto neste livro<sup>18</sup> que aqui analisamos, como fora dele<sup>19</sup>, poderiam levar-nos a crer que a componente biográfica não constitui senão uma herança, natural e legítima, do grande autor realista português. Porém, aqui, dadas a complexidade dos relatos da vida de Tiago Veiga, e sobretudo o estatuto que este tipo de escrita reclama na obra de Mário Cláudio, não se pode falar em algum tipo de legado literário, mas sim em uma criação heteronímica inédita.

Mas voltemos à biografia. A obra ficcional de Mário Cláudio é, diz Martinho Soares no seu livro *O essencial sobre Mário Cláudio – e não podemos senão concordar –, “ eminentemente biográfica ”* (Soares 2019: 61). Provam-no títulos como *A trilogia da Árvore*, *A trilogia das constelações*, *Camilo Broca*, *Boa noite*, *Senhor Soares*, *Retrato de rapaz* ou *O fotógrafo e a rapariga*, entre outros. O estilo biográfico impõe-se aqui, portanto, com a maior naturalidade possível. Porque, além de constituir um eixo estilístico altamente original e transparente, ele proporciona algumas vantagens que contribuem decisivamente para a consolidação do grande edifício heteronímico, conferindo novos instrumentos, mais incisivos, que ajudam a operar o distanciamento e o fingimento de forma inédita.

Antes de mais nada, o género biográfico garante a objetividade e a veracidade dos factos, atribuindo um alto nível de credibilidade à narrativa e ao grande fingimento nela implícito. No caso de Tiago Veiga, as prerrogativas desta objetividade são adquiridas através da invocação de figuras reais, através da referência a dados guardados em cartórios, de testemunhos de conhecidos, através do epistolário, da genealogia de Tiago Veiga, ou de várias reproduções de fotografias e pinturas que nos mostram o herói ou as personalidades que lhe marcaram, de forma decisiva, a vida. Além disso, Mário Cláudio confessa ter encontrado várias “ recordações surripiadas, fetiches sem o menor valor intrínseco ” (Cláudio 2011: 714), como:

pedaços do famosíssimo diário, resmas de fotografias, recortes de jornais e revistas, catálogos de exposições de arte, programas de concertos e espectáculos teatrais, roteiros turísticos, guias de museus, postais ilustrados, mapas e menus, brochuras de toda a casta, e inclusive amostras de tecidos (*ibid*: 694).

Embora não se encontrem apresentadas no livro, estas provas imaginárias, juntadas às outras e apresentadas aqui de forma altamente convencedora, ganham a consistência da realidade e contribuem para a agregação da personalidade, mesmo que imaginária, do biografado.

Em segundo lugar, o género biográfico, assim como Mário Cláudio o entende e pratica, favorece o diálogo que se estabelece entre os conceitos de objetividade e subjetividade. A biografia é vista, de modo geral, como uma cumulação de factos verificáveis, como algo “ meramente factual ” (Cláudio/Lagartinho 2010), cujo valor depende, totalmente ou pelo menos parcialmente, do

---

<sup>18</sup> Lembramos só, a título de exemplo, a menção, na página 427, da tia de Tiago Veiga, a “ tia Ifigénia, que muito tinha em comum, com a do Teodorico do Eça ”, ponte talvez banal, mas, na realidade, de indiscutível importância, entre o autor realista e o heterónimo claudiano, que se identificam e se unificam através deste detalhe.

<sup>19</sup> É suficiente mencionarmos aqui o modo como, no romance *As batalhas do Caia*, Mário Cláudio se apropriou da escrita de Eça de Queirós, construindo essa obra a partir do material fornecido pelo autor realista em algumas das suas cartas e no seu conto inacabado *A catástrofe*.

grau de objetividade empregado na redação da obra. Mário Cláudio, no entanto, não se contenta com este rigor objetivo, considerando que este pode e deve ser superado pelo acto criativo. Para o escritor portuense, "todas as biografias são ficção" (*ibid.*), dado que "todos os romances têm biografias dentro de si" (*ibid.*). Mais do que isso, às vezes é necessário até "inventar um interior de uma vida" (*ibid.*) para obter uma obra verdadeira, "muito mais verdadeira do que aquela que se cinge aos factos" (*ibid.*). Numa biografia, e especialmente na biografia de um artista, o importante não é destacar "aspetos que interessariam a uma biografia dita convencional" (Luís 2017: 941), mas sim evidenciar as "marcas de referência da arte de cada biografado, não deixando de lado as suas potenciais idiosincrasias, que, em jeito heteronímico, satisfazem os seus múltiplos eus, relações interpessoais, interação com a sociedade, com a história e com a cultura portuguesa e forânea" (*ibid.*), apresentando assim o biografado na sua natural dualidade e na verve da simultaneidade da sua constituição social e humana, privada e pública, que nos oferecem uma imagem dele como "produto e produtor da sociedade em que viveu" (*ibid.*). Por outras palavras, o que importa não é um simples e por vezes cansativo transbordamento de dados biográficos alinhados numa cronologia exclusivamente factual e extremamente rígida, mas sim a conceção e o desenvolvimento de "Identidades Pessoais ou Culturais (reais ou fictícias, anónimas ou conhecidas)" (Luís 2011: 245) dentro de um "determinado Tempo Histórico" (*ibid.*) e num "dado Local" (*ibid.*), inseridas portanto num quadro histórico bem documentado pelo biógrafo, sem que sejam, por isso, condicionadas, de maneira exclusiva, por ele e por outros testemunhos meramente factuais. O autor deve abranger simultaneamente a "dimensão social, histórica e psicológica da vida do biografado" (Soares 2019: 63), sem diminuir a importância de um ou mais desses pilares, e deve entender, desde o início, que o importante é realizar "uma incursão pela personalidade da pessoa, pelas atmosferas a que esteve ligada, muito mais que pelos factos verificáveis" (Bruck 2008: 186). Para Mário Cláudio, explica Martinho Soares, a biografia é "acima de tudo uma oportunidade para o exercício literário e para a indagação antropológica, um meio de melhor se acercar do entendimento da natureza humana e fazer florir, de forma luxuriante, a arte da escrita" (Soares 2019: 69).

A biografia de Tiago Veiga proporciona talvez o melhor pretexto para questionar, de maneira exaustiva, o conceito de biografia e as relações que se estabelecem entre este tipo de escritura e o conceito de heteronímia, com tudo o que nele está envolvido. Mário Cláudio anuncia, desde o início, a intenção de debater e colocar em dúvida a escrita biográfica, o seu dever e as suas inúmeras perspectivas, deixando já entrever os sinais de uma prática metaficcional amplamente empregada no livro. Nas primeiras linhas da introdução, a imaginação e a ficção são já apresentadas como elementos intrínsecos deste género literário: "Quem quer que se atreva à escrita da biografia de uma figura pouca favorecida pela notoriedade, e sobre a qual quase nada se sabe" (Cláudio 2011: 11), avisa o autor, "sujeita-se a enfrentar um enredo de perplexidades. À fantasia para que sempre tende qualquer relato de uma vida [...], acresce a tentação de colmatar as inúmeras lacunas com as suposições ao alcance" (*ibid.*). E, na próxima página, o autor ortónimo denuncia já a "hipocrisia que consiste em fingir que narrativas de natureza biográfica podem aspirar ao rigor da análise, e à neutralidade na exposição, que as revele tão verificáveis como as leis de Mendel, ou a relação entre carga e descarga eléctricas" (*ibid.*: 12), anunciando uma escrita "tocada pela imaginação de quem assumisse a tarefa" (*ibid.*) e que se situa longe da "impossível objectividade" (*ibid.*) que lhe é geralmente atribuída. O próprio protagonista sabe que "cada biógrafo inventa o seu biografado" (*ibid.*: 650), recorrendo à sua imaginação para "preencher as lacunas" (*ibid.*). Porque, afinal, "todo o romance tende para a biografia e toda a biografia tende para o romance" (Vasconcelos e Nunes 2011: 7-8). É esta a ideia que governa, com grande autoridade, toda a obra de Mário Cláudio, é o credo que os seus leitores mais fiéis devem saber já de cor.

A premeditada falta de objetividade entrevê-se também na inédita justaposição da vida do biografado e do seu biógrafo. Nas primeiras páginas do livro, Mário Cláudio afirma que a solidão

de Tiago Veiga é "a intervalos confundida com a nossa" (Cláudio 2011: 18), para que, nas últimas páginas da biografia o autor, avistando "no absoluto silêncio, vazio de qualquer intrusão humana, e apenas quebrado pelo toque da bengala a que se apoiava" (*ibid*: 708), o "nosso poeta, um pouco recurvo, mas impecável no casaco de linho branco" (*ibid.*), entenda que "não era porém Tiago Veiga quem ali progredia a custo, mas eu próprio, em busca de uma sílaba, de uma palavra, de uma linha, de um livro como este que os vermes hão-de-comer" (*ibid.*)<sup>20</sup>. Na entrevista concedida a José Vasconcelos e Maria Nunes, Mário Cláudio observa que "qualquer biografado é muito contaminado pela personalidade do seu biógrafo" (Vasconcelos e Nunes: 7) e que "de certa forma, a inversa também é verdadeira" (*ibid.*). Por outras palavras, "é impossível uma biografia, seja de quem for, sem que nessa observação se não inclua o próprio biógrafo" (*ibid*: 8). Narrando a vida de Tiago Veiga e tentando reconstituir o seu verdadeiro rosto, o autor não faz senão buscar o seu "próprio rosto" (Castro 1999: 17), tentar fixar, ou pelo menos indagar, a sua própria identidade.

Porém, depois de instituir, logo no início, a imaginação como componente obrigatória e imperativa deste género literário, o autor começa a penetrar, com grande força, a própria epiderme fictícia por ele desenhada, afirmando, com muita força, a realidade e a veracidade de Tiago Veiga: "não faltará quem negue ao biografado de que nos ocupamos nas páginas a seguir a mera realidade biológica" (Cláudio 2011: 11), explica ele, embora seja ela "facilmente confirmável em várias conservatórias do Registo Civil, ou mediante o credível testemunho de um punhado de cidadãos, sobrevivente ainda, que com ele contactou, ou conviveu" (*ibid.*). Além das próprias palavras do autor e dos dados por ele mencionados, a biografia como género oferece também espaço ao próprio biografado, cuja voz chega, não poucas vezes, à superfície do texto, conferindo ainda mais autoridade ao gerador e controlador do processo heteronímico e fixando a existência do heterónimo, que defende diretamente o seu direito à vida e à realidade, como acontece no exemplo que se segue, onde, num diálogo com Mário Cláudio, Tiago Veiga analisa o conteúdo, os instrumentos e os efeitos da sua própria biografia:

"De resto", acalmou-me por fim, "a tua invenção só poderá manifestar-se parcialmente na minha existência, e na lógica que souberes colocar no retrato, isto porque no tocante à minha autenticidade física, e por muito embrulhados no anonimato que hajam decorrido os meus dias, não faltam por aí provas nas conservatórias, nos cartórios, e no testemunho de quantos me conheceram, e que, morto eu, não deixarão de ser os primeiros a vir à ribalta depor, "Mas sim, privei muito com o poeta Tiago Veiga", ou aduzir, "Avistei-o de relance, a descer a rua Garrett, e foi fulano que mo apontou", ou confirmar, "Ouvi-lo a ler um poema para ele mesmo, e quase audivelmente, no Café do Pi em Paredes de Coura"" (*ibid*: 650).

Mário Cláudio contrapõe portanto a ficção implícita em qualquer tipo de escrita, mesmo na biografia, à realidade absoluta e inquestionável daquele que nem sequer reconhece como heterónimo. E não o faz apenas aqui, mas o faz também, com toda a insistência, em entrevistas em que se situa fora de qualquer relação de autoridade e verticalidade com Tiago Veiga. Vejam-se, a título de exemplo, as linhas abaixo, em que o autor portuense se desprende de modo definitivo e categórico da sua criação, que ganha vida e independência através da biografia:

---

<sup>20</sup> Repare-se aqui na sobreposição não apenas do biógrafo e do biografado, mas também de Mário Cláudio como autor com Machado de Assis, através de uma óbvia intertextualidade que se estabelece com a dedicatória do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*: "Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas Memórias Póstumas", está escrito numa das primeiras páginas do livro do autor brasileiro (de Assis 1978: 13).

Os heterónimos são essa tal desinvenção. Veja-se o caso de Fernando Pessoa com as mini biografias que criou para os seus heterónimos. São esquemáticas e não nos permitem saber nada sobre a forma como eles funcionavam por dentro. Quem eram as mulheres da vida de Ricardo Reis, ou os homens da vida de Álvaro Campos? Sabemos apenas algo, pouco, sobre a sua diversa orientação sexual. Eu não quis esterilizar a vida de Tiago Veiga. Qualquer pessoa é o que ela pensa, o que ela imagina, a sua atmosfera, o ar que respira, em que vive. A sua aura. Tiago Veiga é uma figura de carne e osso. Não é um heterónimo. Quem tiver dúvidas pesquise, vá aos cartórios. (Lagartinho 2010)

O desdobramento heteronímico deve produzir-se, na visão do autor portuense, através de um processo de concretização absoluta, de totalização, oposto a des-realização tipicamente pessoana. Confirma-o também o final do livro, que nos apresenta a carta em que Luísa Fernanda, prostituta e antiga namorada de Tiago Veiga, declarando o seu amor de forma vivaz, ardente, afirma, em voz extremamente alta, a vida, propõe uma desabstratização total e definitiva do nosso biografado e da sua inteira biografia e anuncia uma humanidade que dificilmente se deixará corrompida por estratégias teóricas.

No entanto, o jogo da ficção e os subterfúgios que a ele obedecem nunca deixam de estar presentes no texto. E, embora a biografia favoreça a expressão do lado profundamente humano do nosso heterónimo, é também verdade que a mesma biografia continua a ser, ao longo do texto, um dos principais mecanismos daquela ficcionalização e veridicção que constroem um fundo todo abstrato deste processo. E, desta vez, a farsa é ligada à própria escrita deste livro, à sua virtual existência ou inexistência. A redação do livro, proposta insistentemente a Mário Cláudio por Tiago Veiga, torna-se num assunto altamente controverso que, além de ser delicado, é também concebido de forma extremamente complexa e inteligente. É a escrita da biografia que ora une, ora separa, o biógrafo do biografado, criando um espaço propício a teoretização da escrita, da sinceridade, da verdade, e de toda a metodologia heteronímica. É ela também que fixa a dinâmica que se tece entre criador e criação. No início (ou seja, a partir do capítulo *O pássaro bisnau*, onde Mário Cláudio começa a intervir de forma ativa no texto e a falar de si próprio e da sua relação com Tiago Veiga), assistimos à apresentação de um Mário Cláudio subjugado pelo biografado, colhendo dele "as lições do mestre" (Cláudio 2011: 605) e orgulhoso "do facto de acreditarem em mim, envolvendo-me num mistério comum, dois escritores ao fim de contas que taxava de "maiores"" (*ibid*: 510-511) (sendo Manuel Teixeira Gomes o outro autor mencionado), orgulhoso também por se identificar com o poeta que "uns consideravam indiscutivelmente superior" (*ibid*: 483) e que "provinha como eu [...] dos lados donde eu saíra, esse Norte iluminado por idênticas luzes, imbuído de cheiros idênticos, e carregado de idênticos enigmas por decifrar" (*ibid*: 484). A "instantânea adesão" (*ibid.*) não se produz apenas em nome de uma origem comum, mas também como resultado de fascínio exercido por alguém que se situa "muito de fora das consensuais prateleiras classificativas" (*ibid.*), alguém que "ninguém encontrara, que escondia, ou que queimava, o que lhe ia brotando da pena, que percorria solitariamente o Planeta" (*ibid.*) sobre um Mário Cláudio que se situa, ele próprio, numa posição subalterna. Não são raros os excertos em que o autor portuense reconhece a realização, por parte do seu biografado, de "uma obra imensa, com a qual jamais alcançaria eu competir" (*ibid*: 548). Não falta muito porém até o autor se apoderar das suas capacidades literárias e da influência que exerce sobre um Tiago Veiga que quer ver, a qualquer preço, a sua biografia publicada. "Vais agora escrever-me a biografia" (*ibid*: 650) solicita Tiago Veiga, consciente do "ascendente" (*ibid.*) que ainda tem sobre o autor, "servindo-te das conversas que tivemos hoje, e daquelas que haveremos de ter, e do que a tua fantasia engendrar para preencher as lacunas" (*ibid.*). Mas Mário Cláudio apercebe-se logo da sua posição superior, fomentada pela vulnerabilidade de Tiago Veiga, derivada deste desejo ardente de ver a sua vida transcrita num livro. O biógrafo até confessa manifestar "bastante sadismo" (*ibid*: 657) ao participar, a Tiago Veiga, "a minha categórica indisponibilidade para lhe escrever a biografia" (*ibid.*). E, depois de

recusar mais uma vez categoricamente entregar-se a esta missão literária, declarando-lhe "peremptoriamente que não, que se abstinhasse de me arregimentar para o mamarracho que ele insistia em ver como sua biografia, e sobretudo porque me considerava eu cidadão livre, e isento do dever de prestar contas a quem quer que amas requeresse" (*ibid*: 658) e depois de o futuro biografado lhe replicar que "cedo ou tarde, hoje ou amanhã, vais mesmo escrever o raio da biografia." (*ibid.*), acorda, pela primeira vez, em Mário Cláudio, o desejo de atender este pedido, despertado pelo facto de, através do retrato feito por Trajano Teles de Menezes, adivinhar em Tiago Veiga "de súbito uma criatura dotada da magnimidade que sempre julgara ausente do nosso convívio" (*ibid*: 662). E, logo depois confessa que "se me acometeu tal ideia, de imediato a afastei de mim" (*ibid.*).

Este jogo de sucessivas aceitação e recusas de escrever o texto, cujas lúdicas oscilações não fazem senão destabilizar qualquer conceito absoluto de verdade e sinceridade, sejam elas humanas ou literárias, continua no mesmo ritmo tenso e instável. Ao sentir "a germinar em mim a tentação de vir a redigir a célebre biografia" (*ibid*: 691) e ao começar a traçar as suas linhas principais, o autor começa a sentir palpitar também aquele impulso, sempre presente, de se lançar em divagações metaficcionalis que, neste caso concreto, contornam os deveres e os limites da escrita biográfica<sup>21</sup>. E irrompem aqui também, com igual força, destas observações gerais, as razões pessoais que o levaram a escrever o livro que aqui analisamos. "Crescia em mim a curiosidade por aquela vida que transcorreria, e que quase na sua inteireza coincidia com a marcha do século, e eis que começava eu a experimentar essa nostalgia difusa que me alimentara precedentes ensaios de convívio com matéria biográfica" (*ibid*: 692), confessa Mário Cláudio, esclarecendo depois de forma até mais abrangente esta apetência sua pela biografia como género literário em geral, e por aquela de Tiago Veiga em especial:

À semelhança do que me ocorrera em semelhantes ocasiões, nem sequer seria a peregrinação de Veiga por este mundo que sobremaneira me importava, mas o cenário de atmosferas em que a mesma se desenrolara, a crescer aos inegáveis factores de relevância intelectual, o seu assumidíssimo anonimato, e as múltiplas facetas de uma obra que, estilhaçada embora, se imprimia com tamanha originalidade no contexto da nossa literatura. (*ibid.*)

E, depois de apresentar as razões, confirmadas pela presença, no texto de um retrato cultural, extremamente complexo e fidedigno, de um inteiro século, apresenta também os mecanismos da escrita biográfica, assim como ele a vê – isto é, altamente manipulada pela imaginação e ficcionalização: "Não conseguindo projectar-me a pedir a Tiago Veiga informes sobre o que quer que lhe dissesse respeito, nem o concebendo a apresentar-me a minudente documentação, reclamada pelos biógrafos encartados" (*ibid.*), explica ele, "apostava eu numa intervenção do ingrediente ficcional em grau muito superior àquele que Tiago desejava para o meu trabalho" (*ibid.*). E continua confessando que

Houve inclusive momentos em que, apeteendo-me prescindir de calendários e escritos, se me afigurava como bem mas arrebatadora, e porventura mais exacta, a narração de um itinerário inventado, servido pela contrafacção dos textos alegadamente saídos da pena do meu protagonista (*ibid.*).

Por outras palavras, o autor pretende nem mais nem menos do que contrafazer, transpondo para um registo informado mais pela ficção do que pela realidade dos factos, a inteira vida do seu

---

<sup>21</sup> Vejam-se, para exemplos concretos, as páginas 691-692.

biografado. Seria essa, argumenta ele, uma boa maneira de "conceder-lhe a individualidade que devia competir-lhe, substituindo-a aos equívocos em que ele [...] tão amiúde tropeçara" (*ibid*: 693). O autor não deixa, portanto, ao longo do livro, de teorizar a ficcionalização dos eventos biográficos e do gênero literário que os encolhe, submetendo o leitor às consequências de um mecanismo ficcionalizante capaz de gerar ficções reais e realidades ficcionais. E fá-lo, ironicamente, através da própria vida, de uma humanização absoluta e absolutamente oposta ao processo adotado por Fernando Pessoa, e que lembra mais da conceição menos dramática de Fradique Mendes e continuada por José Eduardo Agualusa em *Nação crioula*. Porque, escolhendo a biografia como principal manifestação do "histórico"<sup>22</sup> fenômeno heteronímico, Mário Cláudio optou indiretamente pela vida, mas não assim como o fez Agualusa, que, quando afirmava, através de uma das suas personagens, que "é a distância que vai entre a vida e a literatura. E eu prefiro a vida" (Agualusa 2008: 119), interpunha entre a vida e a literatura uma distância insurmontável, mas sim aceitando a ficção como componente essencial e intrínseca da vida.

Depois de aproveitar a contemplação da escrita do livro para inserir estes recortes metaficcionais e após ter decidido de novo não se ocupar, "se não para sempre, ao menos nos tempos mais chegados" (Cláudio 2011: 695), da vida daquele que entretanto se suicidara, Mário Cláudio, atormentado pela culpa de ter recusado, tantas vezes, a escrita da biografia e também consciente da afeição que dedicava, na realidade, àquele que "amara tão mal" (*ibid*: 705), decide finalmente escrever o livro. Já profundamente metamorfoseado, convertido "num desses infelizes que se apoderam da carcaça de um notável, e a transformam em seu exclusivo com patente mais ou menos registrada" (*ibid*: 711), e fundido com o seu biografado, num final que lembra, de certa forma, os romances de João Tordo<sup>23</sup>, o autor começa a empenhar-se na grande contrafação biográfica que compõe este livro.

Porém, é essa permanente oscilação, que aqui apresentámos, é essa lúdica acumulação de aceitações e recusas, de presenças e ausências, de cumes e abismos, aquela que mais contribui para o bom funcionamento do grande mecanismo "fingidor". E, como veremos no próximo subcapítulo, ela não abrangeu apenas o domínio da biografia, mas estendeu-se também no campo da escrita, onde questionou, mais uma vez, a realidade e a verdade, contribuindo, ao mesmo tempo, para a consolidação do efeito das mesmas.

### 3.2. A farsa da destruição

Para aperfeiçoar o jogo da ficção e fortalecer o efeito de verdade, o autor não recorre apenas à estratégia, já mencionada e apresentada, da biografia, mas também ao artifício da destruição das provas.

Por um lado, como já vimos, Mário Cláudio atesta a existência de Tiago Veiga através dos fac-símiles, de cartas e artigos, apresentados no final do livro<sup>24</sup>, através de outras cartas "milagrosamente escapadas à costumaz destruição a que Tiago submetia a correspondência que ia recebendo" (Cláudio 2011: 714), que aparecem transcritas na biografia, por meio do famoso retrato seu realizado pelo "vaguíssimo pintor" (*ibid*: 237) José Porto, ou através das suas relações sociais e das fotografias que irão ser abordadas nos subcapítulos que se seguem. Porém, estes métodos

---

<sup>22</sup> Veja-se Fernando Pessoa, *apud* João Gaspar Simões (1987), *Vida e obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Dom Quixote, p. 162.

<sup>23</sup> Especialmente o romance *O ano sabático*, onde as duas personagens se confundem completamente.

<sup>24</sup> Vejam-se as páginas 777-782 da *Biografia*.

pelos quais se pretende "inventar"<sup>25</sup>, de maneira convencedora, a verdade, como diz Ana Paula Arnaut no seu estudo sobre a biografia de Tiago Veiga, são contrabalançados por uma tática de extinção, que brinca com a confiança e a desconfiança do leitor e perpetua, simultaneamente, a veracidade e a ambiguidade. Consta este esquema em mencionar o autor da biografia, várias vezes, tanto o desejo de Tiago Veiga de ver destruídas as suas obras e as cartas por ele enviadas, como o cumprimento deste ato ingrato pelo próprio autor e por outras pessoas que receberam, por escrito, provas da sua passagem pelo mundo. Quando se "empenhava na sua correspondência" (Cláudio 2011: 211), Tiago Veiga nunca se esquecia de "pedir aos destinatários que destruíssem as missivas que lhes enviava" (*ibid.*). Às vezes fazia-o com exagerada insistência, exercendo até um certo tipo de chantagem, que só poderia causar incómodo ao suposto destinatário que a recebesse, segundo se pode observar no exemplo seguinte:

Não tenho a certeza de vir a expedir esta carta. Se o fizer (e conto com a garantia, que o José Régio me deu, da sua absoluta honestidade), rogo-lhe que a destrua, logo a seguir à leitura. Acredite que só me autorizo a respeitar os destinatários que satisfaçam este simples desejo. (*ibid.*: 504)

E não foram raras as vezes em que pediu ao próprio autor da biografia, ou seja, a Mário Cláudio, que suprimisse qualquer prova dos documentos enviados, obtendo inicialmente, por parte dele, uma reação de colérica recusa<sup>26</sup>, para que depois o biógrafo acabasse por reduzir a carta "a uma infinidade de pedacinhos" (*ibid.*: 490), conforme lhe fora solicitado. E, a partir deste momento, parece certificar o autor, quando "voltava a impor-me que destruísse a missiva que me mandava, [...] de novo honraria eu o compromisso de o fazer, comigo mesmo assumido" (*ibid.*: 491). Mas eis que nos engana de novo, dado que, a uma distância que abrange menos de vinte páginas, ele confessa que, não se "sentindo na circunstância obrigado a honrar o compromisso da liquidação da correspondência, remeti a Cruz Santos o original da mensagem, não sem obter dela a cópia que conservo no meu arquivo" (*ibid.*: 505). Para que, no final, ao receber "a missiva em que nos termos descritos se ocupava de Jorge de Sena e Agustina Bessa-Luís" (*ibid.*: 597), ele, "afincado em honrar escrupulosamente o velho compromisso" (*ibid.*), destrua o testemunho, "guardando porém dele na memória os momentos mais curiosos" (*ibid.*). O leitor vê-se portanto obrigado não apenas a lidar com as falsas expectativas emitidas pelo autor e por ele próprio minadas, mas também a confiar numa realidade filtrada pela memória e que chega a ser, desta maneira, sujeita a um alto nível subjetividade e ficcionalidade.

Enquanto à destruição das obras, ela segue o mesmo caminho da falsa hesitação perante a difusão dos textos. Inicialmente, "divorciado de todo o apetite de publicação dos textos que acumulara, os quais cada vez mais lhe surgiam como testemunho do falhanço completo" (*ibid.*: 528), assaltava-o "o impulso de os destruir, traçando a partir daí uma última etapa, purificadora do resto do seu percurso" (*ibid.*). Mas depois, ultrapassada "a fase de quase fobia à escrita que Tiago atravessara" (*ibid.*: 536), o biografado pensa em publicar "o que lhe sobrava da poesia que destruíra" (*ibid.*) e partilha com o seu biógrafo, numa carta, este seu desejo. Mas, chegamos logo a saber, "eis que [...] juntava Veiga um post-scriptum à sua mensagem, confessando o seguinte: „Um dia destes, volto a enamorar-me, perdidamente, do fogo" (*ibid.*). E é exatamente isto o que acontece quando, algumas páginas depois, este credo seu culmina com uma apoteótica cena de loucura, em que todas as suas obras acabam por ser destruídas, e que transcrevemos nas linhas abaixo:

<sup>25</sup> Veja Ana Paula Arnaut, *Tiago Veiga. Uma biografia (Mário Cláudio): A invenção da verdade*.

<sup>26</sup> Vejam-se as páginas 489-490.

Guiado menos pelo clarão do lume do que pelo cheiro da folhagem que ardia, arrebanhou Tiago Veiga os manuscritos ao seu alcance, tomou-os nos braços como um corpo que urgisse enterrar, ou que houvesse adormecido em cima da sua colcha. Chegado às margens da incandescência lançou-os às chamas, um a um, dois a dois, e finalmente o esmo. À medida que iam desaparecendo os originais, consumidos naquela pira vegetalíssima, desembestava num galope o coração do que os grafara, os esquecera, e os repudiava. Cedendo ao demónio que o perseguira, e que triunfava sobre a dúvida, e sobre a coragem, era o sonho do autor da presente biografia que se consubstanciava ali. E tendo Tiago explodido numa bruta gargalhada, de súbito interrompida pela tosse com que o fumo o punia, a mátria que reinava sobre a fogueira agitou no ar as abas do xaile, e descabelou-se nestes guinchos que se sobrepunham ao estalejar dos gravetos, "Ai que o senhor Tiaguinho amalucou de vez, ai que se lhe afaçanhou a cabecinha!" (*ibid*: 539-540).

Tudo isto depois de, aos sessenta e seis anos, Tiago Veiga ter planejado a publicação dos seus escritos e de ter pensado em como "abordar o tal editor respeitável, em discutir com ele as condições do aparecimento da integral de uma obra, em calendarizar a saída dos volumes" (*ibid*: 506) e tudo quanto se requer numa publicação deste tipo. As razões que levam Tiago Veiga a repudiar, de maneira radical, as suas obras, são claramente explicadas, às vezes pelo biógrafo, outras vezes pelo próprio heterónimo. Em primeiro lugar, trata-se aqui de alguém "que nunca definitivamente assumira o estatuto de poeta" (*ibid*: 535) e que continuava a "desconfiar aliás da sua qualidade de autor, ou persistia em negá-la como dominante faceta da personalidade que lhe competia, encarando a safra poética a que se dedicava menos como condição redentora do que como necessidade de autodisciplina" (*ibid*: 447). Além disso, Tiago Veiga "se abismava num imenso horror às letras próprias" (*ibid*: 685), lembrando da síndrome do livro ausente presente em um Fradique Mendes que pretendia escrever uma obra hiperbólica, possuída pelo sublime, que acionasse sobre as inteligências "pela definitiva verdade ou pela incomparável beleza" (Queirós s.d.: 103). Ao mesmo tempo, o heterónimo de Mário Cláudio se aproxima do grande poeta fingidor modernista, por ser um "autor de uma obra inédita, tecida em anonimato, semelhante ao da que nos legara o enorme Fernando Pessoa" (Cláudio 2011: 602). Uma segunda razão, invocada pelo próprio autor de versos, constaria no maior interesse pela biografia do que pela obra. Quando, numa tarde, Graça Moura lhe propõe "a edição da sua obra completa, devidamente aconchegada no inevitável aparato crítico, e integrada na prestigiosa biblioteca de Autores Portugueses em que figuravam já nomes tão grandes como o de Luís de Camões, António Nobre e Eugénio de Andrade" (*ibid*: 674), o heterónimo não mostra nenhum sinal de entusiasmo e confessa a Mário Cláudio que "não o interessa nada a obra completa" e que "o que se impõe, meu caro, é a tarefa que irás executar, a escrita da vida deste velho que mal se pode mexer" (*ibid*: 675). O autor mostra mais interesse, portanto, pela biografia, símbolo supremo da vida, do que por uma obra que poderia refletir "o efeito poluente da palavra que se usa na consciência de si mesma, e que sempre desencadeia esse divórcio entre autor e mundo, responsável pela especial desumanidade dos letrados" (*ibid*: 685). Tiago Veiga agoniza portanto, debatendo-se entre uma literatura cuja atribuída perfeição bloqueia, no autor, o ato da escrita, e uma obra que, através dos seus instrumentos, pode falhar em operar corretamente a vida.

Enquanto às razões de Mário Cláudio, estas se nos tornam óbvias se olharmos para todo este processo de sucessivas revelações e extinções daquilo que nos é, com tanta generosidade, mostrado inicialmente. Por um lado, o biógrafo apresenta dados, provas, por outro lado fragiliza logo, através deste repetitivo processo de destruição, a existência deles. Mário Cláudio brinca com a confiança do leitor, tecendo uma rede de ambiguidades que o deixam preso numa dúvida tão natural que traduz, na realidade, o mais humano movimento da alma e da consciência. E não o faz só através de uma obra sucessivamente mostrada e velada, mas também, como logo veremos, erguendo o grande império global das relações sociais.

### 3.3. O “império das relações sociais”

O processo heteronímico arquitetado por Mário Cláudio impressiona não só pela complexidade do jogo biográfico e pela lúdica destruição das provas, que analisámos nos subcapítulos anteriores, mas também seduz, segundo Miguel Real, pela aquisição de dois novos impérios: o “império da imagem” (Real 2011: 10) e o “império das relações sociais” (*ibid.*). Já não é suficiente “uma página a enunciar datas de nascimento e morte, terra de naturalidade, profissão, vocação literária, etc., como fez Pessoa” (*ibid.*), explica o ensaísta. O que se pede, no contexto em que a criação heteronímica parece ter atingido a perfeição, é erguer um “império da imagem – prestar consistência ao heterónimo através de um álbum de fotografias” (*ibid.*) e, no que diz respeito ao império das relações sociais, “é forçoso prender o heterónimo a uma rede de conhecimento de nomes públicos que, a fortiori, preste consistência à sua existência” (*ibid.*). Deixemos o império da imagem para o próximo subcapítulo, dada a sua maior independência em relação ao resto das técnicas empregadas, e analisemos aqui o vasto império das relações sociais.

Afirma aqui o ensaísta, com toda a convicção, a novidade que esta teia social traz ao projeto heteronímico arquitetado por Mário Cláudio, dotando-o de uma novidade que o recomenda como altamente original. Porém, sem que nos descartemos da originalidade por ele sugerida (e alcançada pelo autor, mas menos aqui do que em outros aspetos da farsa), atrevemo-nos a afirmar que esta componente não pode ser senão uma herança recebida de Eça de Queirós e dos outros participantes ao “pacto mefistofélico lisboeta” (Serrão 1985: 150) do qual resultou o heterónimo Fradique Mendes. Ao retermos as certidões de nascimento do poeta inventado pela Geração de 70 – ou seja, os folhetins que precederam as duas coleções de poemas publicados –, logo reparamos na sua amizade com os seus criadores, Eça de Queirós, Antero de Quental e Jaime Batalha Reis (“Por especial obsequio do autor, publicamos algumas poesias do nosso amigo e originalíssimo poeta Carlos Fradique Mendes” (Quental 1869)), e no facto de ter conhecido o poeta satanista “pessoalmente a Carlos Baudelaire, Leconte de Lisle, Banville e a todos os poetas da nova geração francesa.” (Reis ou Queirós 1869). O mesmo acontece com a versão individual do Fradique Mendes retomado, de maneira mais complexa, na *Correspondência de Fradique Mendes* de Eça de Queirós. Na primeira parte do livro, a biográfica, Oliveira Martins, por exemplo, descreve o seu encontro com Fradique, que considera “o português mais interessante do século XIX” (Queirós s.d.: 54), enquanto na epistolografia nos damos conta da sua intimidade com Ramalho Ortigão<sup>27</sup> ou Guerra Junqueiro<sup>28</sup>. Não podemos concordar, portanto, com Miguel Real, na sua afirmação sobre a novidade da construção, em nome do fingimento heteronímico, das redes sociais.

Ao mesmo tempo, não se pode negar ou ignorar o facto de Mário Cláudio ter construído este império com recursos estilísticos visivelmente mais numerosos e variados. Sobressai, primeiro, a relação de amizade com o próprio autor da biografia, sobre a qual já falámos, parcialmente, no subcapítulo anterior. Liga-os, ao biógrafo e biografado, uma amizade que começa com a “preciosa revelação” (Cláudio 2011: 483) propiciada por Mário Sottomayor Cardia, “antigo discípulo de carteiras liceais” (*ibid.*: 482) de Mário Cláudio, que lhe falou pela primeira vez sobre “um certo poeta que, a avaliar pelo que ouvira dizer, uns consideravam indiscutivelmente superior, mas outros pouco mais do que interessante, se bem que todos concordassem em o situar muito de fora das consensuais prateleiras classificativas” (*ibid.*: 483), um “sujeito” extremamente interessante, que “não parava quieto, girando pelo mundo, e acusava aquela inclinação nobilitadora, posto que tam-

---

<sup>27</sup> Veja-se a página 145.

<sup>28</sup> Na página 135.

bém irritante, para as letras inglesas high-brow” (*ibid.*). Houve uma ”instantânea adesão” (*ibid.*: 484) por parte do biógrafo, justificada pela origem comum dos dois homens, aliada ao facto de se tratar de uma personagem ilustre, porém desconhecida pelo nosso autor, que, por cima, se lhe mostra extremamente interessante pelas suas solitárias e repetidas viagens pelo mundo e pela curiosa destruição dos seus escritos<sup>29</sup>. Esta inicial admiração, resultante das singularidades do caráter e do percurso profissional de Tiago Veiga, logo se transforma numa relação de tipo mestre-aprendiz, que lembra a vinculação imaginada por Fernando Pessoa entre ele próprio e o seu suposto mestre, Alberto Caeiro, para, no final, os dois acabarem por fundir-se<sup>30</sup> e, de certa forma, substituir-se um ao outro<sup>31</sup>.

Mas este império das relações sociais foi consolidado e enriquecido, de forma mais geral e profunda, através dos contatos estabelecidos entre Tiago Veiga e as numerosas personalidades apresentadas na sua biografia. Conheceu o nosso biografado bem António Ferro, com o qual esclareceu o destino de Portugal e esboçou o seu futuro<sup>32</sup>, trocou várias cartas com Manuel Teixeira Gomes, avistou uma Florbela Espanca ”sepultada entre as transparências da pastelaria, [...] palidíssima de pó-de-arroz, semicerrando os olhos num anúncio de eternidade, e articulando um adeus sobre outros adeus sobre outros adeus” (*ibid.*: 226), contactou com Benedetto Croce ”nos alvares da década de cinquenta” (*ibid.*: 268), conheceu o grande Aquilino Ribeiro, que ”tratou com adequada distração o sujeitinho de versos” (*ibid.*: 288), tomou parte num diálogo com Teixeira Pascoas sobre o modernismo e este ofereceu-lhe um quadro representando Lúcifer, para usá-lo como inspiração para o seu livro,<sup>33</sup> enviou os seus poemas a Georgie Yeats e a Ezra Pound<sup>34</sup>, dirigiu a Jorge de Sena ”uma curta carta em que lhe exprimia o muito apreço que os seus versos lhe suscitavam” (*ibid.*: 367) (e, ”com razoável surpresa sua brindá-lo-ia Sena com uma resposta” (*ibid.*)), dialogou com W. H. Auden que, tendo exposto Tiago Veiga a sua descrença em relação às suas qualidades de poeta, dizendo ”I am nothing”, lhe replicou: ”I am sure you are [...] I think you are one of the shy ones, very much like Marianne Moore, and you don’t know it” (*ibid.*: 460), testemunhou as confissões do escritor Ferreira de Castro (*ibid.*: 473), e ofereceu uma ”museológica sombrinha em renda de Bruxelas” (*ibid.*: 500) a Agustina Bessa-Luís, ”que, com tal adereço, e por diversas ocasiões, orgulhosamente se faria fotografar” (*ibid.*). Estabeleceu também uma enérgica polémica com o grupo dos presencistas e foi-lhe conferida, por parte de Almada Negreiros, que lhe dedicava uma profunda e manifesta antipatia, a alcunha de ”o Esfinge Magra” (*ibid.*: 219).

Mas foi sobretudo a relação com Fernando Pessoa aquela que melhor contribuiu para a existência e organização deste império. Porque foi ele, ”o senhor dos heterónimos” (*ibid.*: 223), aquele que atribuiu ao nosso poeta o epíteto de ”super-Camões” (*ibid.*: 222) e foi também ele aquele a quem Tiago Veiga se atreveu, com grande ânsia porém, a entregar os seus poemas: ”Uma manhã”, conta Mário Cláudio, ”apresentou-se-lhe com um pequeno volume de manuscritos, e ao propô-lo ao mestre, com quem na altura se encontrava a sós, recebeu dele esta gelante reação, «I hope you don’t expect me to read them now»“ (*ibid.*: 204-205). Porém, depois de Tiago Veiga ter insistido em que os lesse naquele momento e depois de ”o inventor dos heterónimos” (*ibid.*: 222) ter final-

---

<sup>29</sup> Veja-se, para mais detalhes, a página 484.

<sup>30</sup> Veja-se a página 708, onde Mário Cláudio confunde a sua própria imagem com a de Tiago Veiga.

<sup>31</sup> ”Eu levava o cadáver de Tiago Veiga, amortalhado dentro de mim”, confessa o autor da biografia no final do seu livro (p. 706).

<sup>32</sup> Veja-se a página 197.

<sup>33</sup> Veja-se a página 304.

<sup>34</sup> Vejam a página 315.

mente aceitado, o nosso biografado foi honrado com esta resposta: "I suppose some of these could easily be published in *Contemporânea*, do please let me know" (*ibid*: 205). Também foi Fernando Pessoa aquele quem o visitou no manicómio Miguel Bombarda, registando, supostamente, este acontecimento naquilo que viria a ser o *Livro do desassossego*<sup>35</sup>. Decidiu "o génio da lâmpada" (*ibid*: 239) conferir-lhe a honra das suas assíduas visitas por ter identificado as "idênticas mágoas" (*ibid*.) que os uniam e sentia-o o bisneto de Castelo Branco "solidaríssimo, menos por habitar o mesmo planeta Terra do que por participar dessa rede fulgurante de sonho que cobre os desamparados" (*ibid*.).

Mário Cláudio aproveita estes fragmentos não apenas para consolidar o efeito de verdade de que o heterónimo precisa para fortalecer a sua existência, mas também para conferir ao leitor uma inédita e extremamente criativa biografia alternativa das personalidades invocadas. Invocadas não apenas pelas vastas e pormenorizadas descrições, mas também, como haveremos de ver no subcapítulo seguinte, através de fotografias que os fixam na vida, mesmo que uma vida alternativa e fictícia.

### 3.4. O "império da imagem"

Se, de ponto de vista das relações sociais, o heterónimo claudiano mostra, como já vimos, certas afinidades com Fradique Mendes, do ponto de vista dos mecanismos visuais empregados na construção do segundo "império" delineado por Miguel Real, o da imagem, ele se nos mostra excepcionalmente novo.

Antes de tudo, na biografia de Tiago Veiga, a fotografia desempenha o seu papel principal, aquele de "ratificar aquilo que representa" (Barthes 2006: 95-96), de invocar e fixar a realidade. Neste sentido, pode-se dizer que as várias fotografias inseridas no livro, que exibem os retratos de familiares de Tiago Veiga (do pai, da esposa, dos tios, do filho), que nos apresentam o próprio Tiago sozinho ou junto ao real autor da obra por ele assinada, Mário Cláudio, que nos mostram a sua casa, os seus amigos célebres ou os momentos históricos em que ele participou, todas estas fotografias podem ser vistas como índices de uma realidade convincentemente autenticada. Não foi por acaso que Miguel Real escolheu a palavra "império": a fotografia conquista e domina logo a nossa percepção da realidade e converte-nos à poderosa religião das certezas, passadas e futuras. A analogia com uma realidade por todos nós conhecida, cujos protagonistas são, entre outros, os amigos do biografado Tiago Veiga, é substituída por uma equivalência total, absoluta, entre vida e ficção. Quem, não tendo acesso a informações relacionadas com o processo de manipulação fotográfica, se atreveria a contestar uma imagem que tão nitidamente descreve a realidade como a do autor nos seus onze ou vinte e um anos? Ou como a dos dois amigos, autor da biografia e biografado, apresentados na íntima irmandade das suas consciências? Tenta-se, aparentemente, fixar uma realidade já existente.

Mas, de facto, não se trata aqui nem da preservação da realidade através destes soluços da memória que são as fotografias, e nem da fixação da mesma, mas sim de criar, sem escrúpulo nenhum, uma outra realidade, um outro mundo, onde o próprio conceito de realidade é relativizado através daquilo que deveria conferir-lhe consistência: as imagens. Portanto, embora as fotografias funcionem, aparentemente, como instrumentos, unanimemente aceites, da realidade, da verdade e da memória, elas se transformam, neste livro, numa categórica rejeição do universo real e de todas as suas propriedades. Assim, elas são capazes de manipular e relativizar a existência palpável, que se torna, neste contexto, extremamente frágil.

---

<sup>35</sup> Vejam-se a página 238 e a nota 7 da página 737.

Devemos lembrar que, mesmo tentando reproduzir fielmente a realidade, a fotografia é “incapaz de funcionar independentemente da interferência humana e da subjetividade” (Gomes 2000: 89). A fotografia, confirma Boris Kossoy, “é sempre construída por mais ‘documental’ que seja seu conteúdo” (Kossoy: 2) e esta “componente ficcional” (*ibid.*: 4) resulta do “próprio processo de criação do fotógrafo” (*ibid.*) que, captando a vida, pretende, na realidade, interpretá-la<sup>36</sup>. Neste contexto, a fotografia deixa de ser uma cópia da realidade, um sintoma da memória e da história, para virar a força propulsora de outras realidades e histórias. A realidade única e objetiva é negada ou relativizada, atraíçoadamente, pelo meio que deveria garantir-lhe a existência e o sucesso: a fotografia. O autor emprega a fotografia não para atestar, mas sim para sabotar a realidade, situando-a entre muitas outras realidades possíveis.

Deste modo, não é permitido ao leitor descansar e contentar-se com os dados guardados pela memória comum, porque se vê logo obrigado a reconstituir a vida, o caráter e a obra não apenas de Tiago Veiga, mas também de várias personalidades culturais, como Fernando Pessoa, Jean Cocteau, William Butler Yeats ou Manuel Teixeira Gomes, entre outros, a partir dos diálogos e das descrições detalhadas apresentadas no livro, para os quais as imagens contribuem com a real densidade das coisas. Aprendemos assim que Jean Cocteau, apresentado numa fotografia que revela a sua apetência pelo dramatismo e pela teatralidade, é familiarizado com aspetos da cultura portuguesa, conhecendo, por exemplo, a história de D. Pedro e Inês de Castro. Comovido pela tragédia e pela loucura dos heróis dessa narrativa, ele pede a Tiago Veiga que lhe recite “um poema de Portugal” (Cláudio 2011: 169), e, ao ouvir *Alma minha gentil, que partiste* de Luís de Camões, recitado em surdina pelo nosso biografado, fica altamente impressionando, pedindo-lhe que o procure. Trata-se aqui de uma certa “teatralidade” do ato fotográfico, que Boris Kossoy traduz por “uma busca incessante em captar e interpretar a vida e não a de tentar, exclusivamente, reproduzi-la” (Kossoy: 2).

O leitor vê-se assim obrigado a questionar tudo o que sabe, a titubear na densa escuridão da dúvida. A realidade não é afogada, é apenas diminuída, reduzida a um pequeno fragmento de vidro colorido que se junta a muitos outros para assim reconstituir um universo plural e pluriperspetivado, tão diversificado em perceções e significados como a “fiada de copos de vidro policromado” (Cláudio 2011: 169) que Tiago observa na mesa de Cocteau, “contendo cada qual a sua tisana” (*ibid.*).

Ao mesmo tempo, a fotografia, assim como Mário Cláudio a entende e apresenta neste livro, pode agir de modo contrário, invalidando a simultaneidade e invocando uma ausência, uma irrealidade gerada pelo desejo excessivo de “possuir o mundo na forma de imagens” (Sontag 2004: 180). Neste caso, a realidade não é multifacetada, mas sim suspensa e aniquilada, junto com a verdade e a memória. Ou seja, ela é totalmente absorpta pela ficção através da imagem que torna tudo num abismo, numa total inexistência, numa ausência. O heterónimo de Mário Cláudio nasce na era baudrillardiana do simulacro, em que tudo é pura e artificial simulação, sem relação nenhuma com a realidade. Entre o objeto e o sujeito não se estabelece nenhum tipo de comunicação, não se cria nenhum diálogo coerente. A realidade não é nem abstratizada, nem alargada, ela simplesmente desaparece, sendo trocada pela imagem, sendo inteiramente virtualizada. A imagem em geral e a fotografia em especial, manifestam-se como uma transposição completa, que não admite nenhuma interação com o mundo verdadeiro, assim como o conhecemos. Neste sentido, pode-se dizer que a principal função da fotografia não é aquela de mostrar, de captar e consolidar o universo factual, mas bem pelo contrário, ela obedece ao devaneio imaginativo e ao engano. Ou seja, ela vira uma estratégia mistificadora.

---

<sup>36</sup> Veja-se Boris Kossoy, *op.cit.*, p. 2.

E a fotografia digital corre, entre todos os tipos de fotografia, o maior risco de "cair" na irrealidade, dada a sua intangibilidade, a sua dimensão abissal. As fotografias digitais não são outra coisa senão "matrizes sem corpos" (Kossoy: 7), cuja fidedignidade pode ser questionada em qualquer momento e cuja manipulação se torna, avisa Kossoy, incontrollável<sup>37</sup>. Mostra-o, a nível superlativo, a fotografia que exhibe o escritor Mário Cláudio ao lado do heterónimo Tiago Veiga, ambos em Galiza, num dia de maio de 1984. A manipulação fotográfica é confirmada não apenas pelas informações reais que detemos e que nos indicam a impossibilidade da simultânea existência dos dois homens, mas também pela semelhança, um tanto ridícula, do Tiago Veiga dessa fotografia com Fernando Pessoa ou (porque não?) com Manuel Frias Martins (será?...). Tudo isso nos faz perguntar a nós próprios não só como serão percebidas, em breve, a materialidade das coisas e a realidade objetiva, mas também "qual o futuro da memória?" (*ibid*: 8). Será ela aperfeiçoada através de uma descontrolada pluralidade das realidades e dos factos ou, virará apenas capaz de paralisar pelo cansativo jogo da ausência?

Qualquer que seja a resposta, o importante é entender que neste livro a fotografia, vista geralmente como recetáculo da memória, não aparece como simples documentação, como lugar de refúgio para um passado indubitável e persuasivo. Ela não possui nada e vê-se obrigada, por isso, a recorrer a recursos alheios. Tem de se estranhar de si própria, de abdicar da realidade e aprender a viver na grande ausência das vidas suspensas ou na cegante riqueza das vidas múltiplas. Tendo aprendido a conviver com as duas, a fotografia regula a permanente oscilação entre a presença e a ausência que acompanham perfeitamente a relação que a heteronímia estabelece entre os processos opostos, mas quase sempre simultâneos, de apagamento e desdobramento autoral. A imagem é, portanto, por mais estranho que pareça, o melhor instrumento capaz de gerar irrealidades e não foi por acaso que Mário Cláudio o escolheu como componente fundamental do seu grande mecanismo mistificador.

### Considerações finais

Eis-nos chegados ao final desta sinuosa viagem pela vida e obra daquele que, tal como Álvaro de Campos, "é, mas que também não é" (Cláudio 2011: 93). De alguém, porém, que, não "sendo", irrompe da vida com a força imparável que só uma biografia e uma personalidade plurais como as suas podem imprimir. Porque Tiago Veiga não é nem mais nem menos do que uma síntese humana de tudo e de todos que no seu caminho pelo mundo encontrou. Tudo o que, em termos de personalidade e humanidade, Fernando Pessoa dividiu "entre os autores vários de cuja obra" (Pessoa 2007b: 149) foi "executor" (*ibid.*), Mário Cláudio reuniu no seu heterónimo. E não foi ele, ao fazer isso, menos generoso do que o "inventor dos heterónimos" (Cláudio 2011: 222). É que os recursos foram tais e tantos que nenhum prejuízo foi causado a ninguém. E é também que, na escrita de Mário Cláudio, e sobretudo na biográfica, o que acontece é aquilo que Manuel Frias Martins chama de "totalização do outro" (Martins 2018: 198), uma sublimação e uma absorção quase enciclopédica de características humanas ou de outra natureza que lembra, diríamos nós, mais Fradique Mendes, o heterónimo da Geração de 70, do que os heterónimos de Fernando Pessoa. Aliás, é o próprio autor que confessa a sua reticência perante a "desinvenção" pessoana<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Veja-se Boris Kossoy, *op.cit.*, p. 7.

<sup>38</sup> Veja-se Mário Cláudio, *Sou incapaz de desinventar completamente uma vida*, entrevista de Rui Lagartinho.

Mas não cabe a nós, na realidade, proceder aqui a tal comparação. Aceitemos as inquestionáveis heranças que o heterónimo claudiano recebeu de Fradique Mendes e dos heterónimos pesoanos, destacando, ao mesmo tempo, as novidades – e são muitas – que Tiago Veiga instituiu através da nova teoria da heteronímia cujo resultado foi. Lembremos só o império da imagem, tão minuciosamente construído, e o modo como se operou simultaneamente, através do seu poderoso exército de fotografias, uma inédita construção e desconstrução da realidade e da verdade. Lembremos como, na construção das redes sociais, Mário Cláudio percorreu um século de cultura para encontrar as personagens mais interessantes, mais plausíveis, mas também reveladoras de grandes ocorrências e disputas literárias e favorecedoras de longas e valiosas digressões. Lembremos da maneira inédita como a biografia foi empregada, mais uma vez, para questionar a realidade e minar a verdade, em vez de reavivá-las, estabelecendo, desta maneira, um inédito diálogo entre criação, recriação e apagamento. Lembremos também da lúdica destruição das provas, geradora de um cenário heteronímico cheio de suspense. E logo entenderemos que nos encontramos não só perante o português mais interessante do século XX<sup>39</sup>. Estamos também na presença de alguém que não se limitou a sonhar “todos os sonhos do mundo” (Pessoa 2007a: 340), mas também os viveu.

## BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

- Cláudio, Mário (2010), *Do Espelho de Vénus de Tiago Veiga*, Lisboa, Arcádia.  
Cláudio, Mário (2008), *Gondelim de Tiago Veiga*, Vila Nova de Famalicão, Quasi Edições.  
Cláudio, Mário (2005), *Os sonetos italianos de Tiago Veiga*, Porto, ASA Editores.  
Cláudio, Mário (2011), *Tiago Veiga - uma biografia*, Alfragide, D. Quixote.

### BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA

#### A. Livros e capítulos de livros

- Aigualusa, José Eduardo (2008), *Nação crioula*, Alfragide, Dom Quixote.  
Arnaut, Ana Paula (2012), *Tiago Veiga. Uma biografia (Mário Cláudio): A invenção da verdade*, in Carlos Reis, José Augusto Cardoso Bernardes e Maria Helena Santana (coord.), *Uma coisa na ordem as coisas: estudos para Ofélia Paiva Monteiro*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 59-76.  
Assis, Machado de (1978), *Memórias póstumas de Brás Cubas; Dom Casmurro*, São Paulo, Abril Cultural.  
Barthes, Roland (2006), *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, tradução de Manuela Torres, Lisboa, Edições 70.  
Castro, Laura (coord. e recolha de textos) (1999), *Mário Cláudio. 30 anos de trabalho literário (1969-1999)*, Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, Livraria Modo de Ler.  
Gaspar Simões (1987), João, *Vida e obra de Fernando Pessoa*, Lisboa, Dom Quixote.  
Gomes Xavier Luís, Carla Sofia, da Costa Luís, Alexandre António e Miguel Real (org.) (2018), *Vida e obra de Mário Cláudio*, Porto/Covilhã, Fundação Eng. António de Almeida.  
Lourenço, Eduardo (2012), *Portugal como destino, seguido de Mitologia da saudade*, Lisboa, Gradiva.  
Luís, Carla Sofia (2011), *Língua e estilo: um estudo da obra narrativa de Mário Cláudio*, Vila Real, Centro de Estudos em Letras e Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro.

---

<sup>39</sup> Se Fradique Mendes foi o “português mais interessante do século XIX” (Queirós s.d.: 54.), porque não seria Tiago Veiga a personalidade mais interessante e complexa do século XX lusitano?

- Luís, Carla Sofia (2017), *Um breve olhar sobre a vida e obra de Mário Cláudio*, in *A dinâmica dos olhares. Cem anos de literatura e cultura em Portugal*, Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Morais Monteiro, Maria da Assunção (2003), *Da heteronímia em Eça de Queirós e Fernando Pessoa à alteronímia em Miguel Torga*, Vila Real, UTAD.
- Pessoa, Fernando (2007a), *Poesia dos outros eus*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- Pessoa, Fernando (2007b), *Prosa íntima e de autoconhecimento*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Queirós, Eça de (s.d.), *A correspondência de Fradique Mendes*, Lisboa, Livros do Brasil.
- Real, Miguel (2006), *O último Eça*, Porto, QuidNovi.
- Reis, Carlos (1999), *Estudos Queirosianos: ensaios sobre Eça de Queirós e a sua obra*, Lisboa, Editorial Presença.
- Rodrigues Gomes, Mayra (2000), *Jornalismo e ciências da linguagem*, São Paulo, Hacker Editores.
- Serrão, Joel (1981), *Fernando Pessoa, cidadão do imaginário*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Serrão, Joel (1985), *O primeiro Fradique Mendes*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Soares, Martinho (2019), *O essencial sobre Mário Cláudio*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Sontag, Susan (2004), *Sobre fotografia*, tradução de Rubens Figueiredo, São Paulo, Companhia das Letras.

### **B. Artigos de revistas e jornais**

- Batalha Reis, Jaime ou Eça de Queiroz (1869), *Folhetim*, in *A Revolução de Setembro*, Lisboa, 8167.
- Quental, Antero de (1869), *Poemas do Macadame*, in *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 27.
- Real, Miguel (2011), *Nova teoria da heteronímia*, in *JL*, 1062.
- Vieira, José (2018), *Um Tiago Veiga líquido*, in *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 38, n.º 59.

### **C. Entrevistas**

- Pessoa, Fernando (1923), in *Revista Portuguesa*, Lisboa, n.os 23/24.
- Vasconcelos, José C. e Maria L. Nunes (2011), *Mário Cláudio: Só um grande escritor conseguiria inventar Tiago Veiga* (entrevista a Mário Cláudio), in *Jornal de Letras*, de 15 a 28 de junho, pp. 7-10.

### **D. Teses de doutoramento**

- Entrevista de Mário Cláudio a Mozahir Salomão Bruck (2008), in Bruck, *A denunciada ilusão biográfica e a crença na reposição do real: o literário e o biográfico em Mário Cláudio e Ruy Castro*, tese de doutoramento em Literaturas de Língua Portuguesa, Belo Horizonte.

### **E. Dicionários e enciclopédias**

- Casteleiro, João Malaca (coord.) (2001), *Dicionário da língua portuguesa contemporânea da Academia das Ciências*, II vol, Lisboa, Academia das Ciências e Editorial Verbo.

### **F. Sitografia**

- Cláudio, Mário (2010), *Sou incapaz de desinventar completamente uma vida*, entrevista de Rui Lagartinho, in *Público/Ípsilon*, URL: <http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=288369>, acessado a 2 de junho de 2020.
- Kossoy, Boris, *O paradigma da fotografia*, URL: [http://boriskossoy.com/wp-content/uploads/2014/11/paradigma\\_pt.pdf](http://boriskossoy.com/wp-content/uploads/2014/11/paradigma_pt.pdf), acessado a 2 de junho de 2020.
- Real, Miguel (2012), *Folheando com... Miguel Real*, entrevista a Miguel Real, in *Portal da Literatura*, URL: <https://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=36>, acessado a 15 de maio de 2021.
- Rosado, Sofia, *Biografia*, in *E-Dicionário de termos literários*, coord. de Carlos Ceia., URL: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/biografia/>, acessado a 7 de maio de 2021.
- Soares, Martinho (2016), Prefácio a Tiago Veiga, *Dezassete sonetos eróticos e fesceninos*, Edições Simplesmente, URL: [https://www.academia.edu/31990846/Pref%C3%A1cio\\_Dezassete\\_sonetos\\_er%C3%B3ticos\\_e\\_fesceninos](https://www.academia.edu/31990846/Pref%C3%A1cio_Dezassete_sonetos_er%C3%B3ticos_e_fesceninos), acessado a 2 de maio de 2021.

**CRISTINA PETRESCU** • PhD in comparative literature from Babeş-Bolyai University in Cluj-Napoca, Romania, Portuguese teacher at the Brazilian Cultural Centre “Casa do Brasil” (UBB, Cluj-Napoca), and literary translator. Her research interests lay in Portuguese and Brazilian literature, privileging studies on the main heteronyms, and jazz literature. She has participated in many international conferences and published in journals such as *Studia Philologica*, *Romania Contexta*, *Quaestiones Romanicae*. Her most recent publication is *Carlos Fradique Mendes: Poezii/Poesias* (Eikon, 2021; translation, introduction and notes).

**E-MAIL** • [cristina.m.petrescu@gmail.com](mailto:cristina.m.petrescu@gmail.com)



**SeGNALI**

---

